



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



ESCENA DE BATALLA CON MUJERES AL FONDO. UN ESTUDIO DE GÉNERO DEL CINE SOBRE LA GUERRA DE TROYA

ANTONIO DAMIÁN LÓPEZ ALBERO
Universidad de Alicante

Resumen

El objeto del presente artículo es estudiar desde una perspectiva de género la filmografía que trata sobre la guerra de Troya, analizando hasta qué punto el cine histórico de los últimos sesenta años ha respetado o deformado la realidad de la mujer troyana. Dicho estudio se ha realizado desde un enfoque multidisciplinar que tiene en cuenta tanto los datos arqueológicos como los aportados por la *Ilíada* y otras fuentes clásicas, al tiempo que también se ha atendido a aspectos sociales y antropológicos. Se parte del aspecto de la mujer (maquillaje, joyas, vestimenta y demás complementos femeninos) para luego profundizar en las relaciones de género, la representación visual del gineceo, las labores atribuidas como propias a las mujeres y su papel en el *oikos*.

Palabras Claves: *Peplum*, estudios de género, *Ilíada*, mujeres troyanas, *oikos*

Abstract

The purpose of this article is to study from a gender perspective the filmography dealing with the Trojan War, analyzing to what extent the historical cinema of the last sixty years has respected or distorted the reality of the Trojan women. This study has been performed from a multidisciplinary approach that takes into account both archaeological data as the ones provided by the *Iliad* and other classical sources. At the same time, it has paid attention to social and anthropological aspects. It is based on the appearance of the women (makeup, jewelry, clothing and other accessories for women) and then delve into gender relations, visual representation of gineceo, the work assigned as their own to women and their role in the *oikos*.

KeyWords: *Peplum*, gender studies, *Iliad*, Trojan women, *oikos*

PLANTEAMIENTO

En los últimos veinticinco años han ido apareciendo diversos libros y numerosos artículos de investigación que han analizado el género del *peplum* y su corrección histórica en cuanto a los hechos representados, y entre los que sobresalen las obras de Rafael de España, Jon Solomon o Alberto Prieto Arciniega, por citar algunos ejemplos sobradamente conocidos¹⁴⁰⁶. Algunas de esas investigaciones han atendido, en mayor o menor medida, al cine dedicado a la Antigüedad griega¹⁴⁰⁷ o, incluso, y de manera más específica, a la filmografía relacionada con la guerra de Troya (Lillo Redonet, 1996; Winkler, 2007 y 2015).

El problema de todas estas investigaciones es que se suelen centrar en la comparación entre el texto homérico y la plasmación del mismo en cada película, limitándose a destacar tanto las coincidencias como los errores e incoherencias que los diferentes guionistas han cometido en relación con la historia original (Prieto Arciniega, 2005). Como mucho, se analizan los desaciertos en cuanto a las arquitecturas en las que se desenvuelve la acción (Lapeña Marchena, 2008) o se coteja la panoplia de los guerreros con las referencias homéricas al respecto y los testimonios arqueológicos (Ramírez Guedes, 2008). Otras veces lo que prima es el análisis del tratamiento particular de tal o cual personaje en el *peplum*¹⁴⁰⁸.

Pero poco podemos encontrar que analice directamente la representación de la mujer en el cine épico, tanto en cuanto a su aspecto físico como en lo referente a sus comportamientos y funciones dentro de la sociedad representada. Como mucho encontramos referencias a los estereotipos femeninos habituales, donde es frecuente su presencia como mujer-objeto, con un contraste marcado y maniqueo entre la doncella virginal y bondadosa frente a la *femme fatale* lasciva y arrogante (Lapeña Marchena, 2005), y, además, centrándose casi siempre en el cine sobre Egipto y Roma. En el tema que nos ocupa, lo máximo que se llega a tratar es el caso de Briseida (Allen, 2007) y, sobre todo, el de Helena de Troya (Aliaga, 2013; George y Duncan, s.f.).

¹⁴⁰⁶ Una introducción breve pero muy instructiva acerca del *peplum*, sobre sus características y principales episodios históricos y personajes inmortalizados, nos la aporta Lapeña Marchena (2011), y que viene bien complementada por la revisión al pasado y presente del género hecha por Serrano Lozano (2012). También resulta de interés la visión de conjunto que presenta Cano Alonso (2012) y en la que, integrando cine y TV, habla de la evolución de temas y tópicos habituales en el *peplum*. Sobre los anacronismos habituales en el género podemos acudir a Duplá Ansuategui (2011).

¹⁴⁰⁷ Una recopilación bastante completa de esta bibliografía centrada en el cine sobre el mundo griego se puede encontrar en Valverde García (2010, pp. 142-146). Además, un buen repaso al cine dedicado a la Historia Antigua de Grecia ya nos lo aportó Rubio Moraga (2008) en el I Congreso Internacional de Historia y Cine de la Universidad Carlos III. Sobre la literatura griega en el cine, véase Martínez Hernández (2012, pp. 97-101).

¹⁴⁰⁸ Así, por ejemplo, F. Lillo Redonet (2010: 8-23) nos habla de los diferentes enfoques planteados por el *peplum* acerca de Héctor y Aquiles.

Nuestro estudio pretende, pues, ser un primer acercamiento a la visión que la cinematografía reciente ha dado de la mujer homérica, cotejándola con las pruebas arqueológicas y la imagen socioantropológica aportada por las fuentes literarias. Pero en este punto hay que hacer una precisión cronológica. La ciudad de la que habla Homero es la Troya VI, que habría desaparecido como consecuencia de un terremoto a mediados del siglo XIII a.C. Sin embargo, la *Ilíada* es puesta por escrito hacia 750-725 a.C., con lo que la realidad de la que nos habla Homero es, seguramente, una trasposición de los valores aristocráticos de la Grecia de los siglos VIII-VII a.C. –momento de aparición de la *polis* y de desintegración de los Estados monárquicos por toda la Hélade–, y ello adornado con detalles de la sociedad egea del Bronce Final a fin de dar la impresión de una mayor antigüedad de los hechos narrados (Aubet 2003: 89-94). Por tanto, en nuestro estudio es a veces difícil distinguir hasta qué punto son incorrectas algunas de las escenas de las películas, aunque en principio señalaremos como no apropiado todo elemento que sea exclusivamente propio de época clásica o helenística.

Para dicho análisis se han elegido seis películas, empezando por *Helena de Troya* de Robert Wise (1956), un *pre-peplum* destinado al público juvenil estadounidense y que se centra en la historia de amor entre Helena y Paris. Del género del *peplum* hemos escogido dos películas: la primera es *La Guerra de Troya*, dirigida en 1961 por Giorgio Ferroni y centrada en los avatares de un personaje secundario en el ciclo troyano como es Eneas; el otro *peplum* es *La ira de Aquiles* (1962), quizá la producción más fiel al texto homérico de la *Ilíada*, pero que en su día no fue estrenada en salas comerciales españolas. También hemos tenido en cuenta *Las troyanas* (dirigida por Mihalis Kakogiannis en 1971), basada en la tragedia de Eurípides de idéntico título, y que cuenta el destino al que se vieron sometidas las mujeres de Troya tras la victoria aquea. Las producciones más recientes analizadas han sido la miniserie de televisión *Helena de Troya*, rodada en 2003 por John Kent Harrison, y la más conocida *Troya* (2004) de Wolfgang Petersen.

AFRODITA EN EL TOCADOR

Es evidente que las mujeres son claves en el desarrollo de la *Ilíada*, pues Helena fue la causa de la guerra de Troya, al tiempo que la pugna entre Agamenón y Aquiles por Briseida es el arranque de dicho poema épico. Pero quede claro de entrada que, aunque Homero está lejos de los comportamientos misóginos de época clásica, coloca a la mujer en un lugar secundario, a la sombra del varón: “Aqueas, que no aqueos” es el insulto lanzado por Menelao a sus tropas cuando flaquean ante los troyanos (*Ilíada*, VII, 96).

En los epítetos que recibe cada personaje se observa un cierto sexismo, pues a las mujeres mortales –con las diosas es diferente– se las suele calificar en la *Ilíada* como “bellas”, mientras que los hombres reciben calificativos muy diversos, siempre referidos a su poder, capacidades físicas o inteligencia. Así, a “la bella Polidora” (XVI, 175) se unen Briseida, “la de bellas mejillas” (I, 184 y 346) y “de bello tallo” (I, 429), Polimela (XVI, 180: “bella en la danza”), las criadas de Andrómaca (XXII, 442 y 449: “de bellos bucles”), y, por supuesto, Helena, “la de hermosos cabellos” (VIII, 82)¹⁴⁰⁹. Por el contrario, personajes masculinos como Aquiles, “de pies ligeros” (I, 148) o Agamenón, “señor de anchos dominios” (I, 102) y “soberano de hombres” (I, 172), se ven acompañados por guerreros que resaltan por su manejo de la lanza y del arco, así como por Odiseo, “émulo de Zeus en ingenio” (II, 636), y Héctor, “esclarecido” (XX, 364), “domador de caballos” (XXII, 161) y “pastor de huestes” (XXII, 277).

De entrada, en todas las películas que aquí analizamos se intenta resaltar la hermosura de Helena, símbolo de belleza suprema, como afirmaba Isócrates en su *Elogio de Helena*¹⁴¹⁰. Ciertamente, los epítetos laudatorios que Homero le otorgó a Helena fueron muchos y variados: “la de niveos brazos”, “la de largo peplo”, “la de hermosa cabellera”... “La mujer más bella del mundo está aquí, en Esparta”, dice Teseo a su amigo Pirítoo al principio de la miniserie estadounidense *Helena de Troya* (2003). Es hija de Zeus y “por eso nadie podrá igualar su belleza ni ningún hombre podrá resistirse a ella”. Belleza que es una cualidad muy valorada, como afirman los ancianos consejeros de Príamo cuando contemplan a Helena en todo su esplendor, aunque ello no baste para organizar una guerra (*Ilíada*, III, 156-160).

La referencia constante en Homero a la piel blanca (*leukólenos*) como sinónimo de belleza es algo que era habitual en la Grecia antigua, propia de mujeres que desempeñan el papel de esposa y madre o, al menos con una consideración positiva de la mujer en oposición a las prostitutas (López Melero, 2015, pp. 93-94). En este sentido, una de las Helenas que mejor se adaptan a dicha característica es la de *La guerra de Troya* de Giorgio Ferroni, interpretada por Hedy Vessel, así como también Sienna Guillory en 2003. De todas formas, en la Grecia antigua era habitual el contraste de la tez pálida de las mujeres frente al color más oscuro de la piel masculina. Esto venía dado por la diferente función a la que cada uno estaba dedicado,

¹⁴⁰⁹ Sobre el tema de la belleza de Helena, vid. las numerosas referencias al respecto en Saquero Suárez-Somonte (2014).

¹⁴¹⁰ Citado en Saquero Suárez-Somonte, 2014, p. 117. Además, era una belleza imposible de encontrar en otra mujer, y que llevó a Zeuxis a seleccionar a cinco muchachas con la intención de pintar las partes más bellas de cada una en el retrato de Helena que se guardaba en el templo de Hera Lacinia, en Crotona (Plinio, *Nat. Hist.*, XXXV, 64).

pues el varón se dedicaba a actividades al aire libre (tanto a nivel económico como político), mientras que la mujer estaba ligada al funcionamiento de la casa, el *oikos*, y al cuidado de los hijos¹⁴¹¹. Puesto que la tez blanca era sinónimo de belleza y de femineidad¹⁴¹², no es de extrañar que existan numerosos testimonios no sólo literarios sino también arqueológicos del uso del *psimythion* o albayalde (carbonato de plomo), pues era un maquillaje que daba un color blanquecino a la piel, fácil de extender y resistente al agua (fig. 1).

También usaban la raíz de ancusa, así como sulfuro de mercurio (el llamado “polvo de cinabrio”), para pintarse de rojo mejillas y labios, al tiempo que también se maquillaban los ojos en rojo y verde, y alargaban las cejas con antimonio negro o carbonilla, pues un entrecejo grande era sinónimo de persona con carácter, lo cual se admiraba tanto en hombres como en mujeres (fig. 2). Las fuentes clásicas posteriores a Homero describen a Briseida como una joven bella y cejiunta (Grimal, 2009, p. 73). En ninguna de las películas estudiadas se atreverán a tanto.

Además, las mujeres han de resaltar su belleza a través de joyas y adornos, como las que llevaba Andrómaca, consistentes en “las brillantes sujeciones del pelo, / la diadema, la redecilla, el trenzado lazo / y el velo que le había dado la áurea Afrodita” (*Ilíada*, XXII, 468-470). Sin embargo, de Helena solo se dice que iba cubierta “con finos linos de luciente blancura” (III, 141 y 419) y “largo peplo” (III, 228), aunque sí que se menciona en varias ocasiones que se combate para lograr que se devuelva a “Helena y sus riquezas” (III, 70, 91 y 458; VII, 350), las que “Alejandro se trajo en las cóncavas naves / a Troya” (XXII, 115-116), entre las que a buen seguro podían existir joyas hechas en metales preciosos. En *Helena de Troya* (2003), Sienna Guillory aparece caracterizada como Helena luciendo algunas de las joyas del mal llamado “Tesoro de Príamo”, descubierto por H. Schliemann en 1873, pero que es unos 1200 años anterior a los hechos narrados por la *Ilíada* (fig. 3)¹⁴¹³. Diane Kruger en *Troya* (2004) aparece revestida con una serie de alhajas que pertenecen a épocas muy distintas, como la corona floral, similar a otras de los siglos IV y III a.C. En contraste, las actrices de las otras

¹⁴¹¹ De hecho había hombres que se aplicaban el *milto*, un maquillaje que hacía que tuviesen un aspecto más bronceado; vid. al respecto Olivares Chávez, 2015, p. 96.

¹⁴¹² Los esposos se sentían muy atraídos por ese maquillaje, como se afirma en distintas ocasiones a lo largo de la escena primera de la *Lisístrata* de Aristófanes. De todas formas, tampoco todos los autores clásicos se muestran partidarios del uso excesivo de maquillajes, como muestra Jenofonte en *Económico*, X, 2-9; en el mismo se expresa Plutarco (*Quaestiones Convivales*, 693 b-c).

¹⁴¹³ Mónica M. Jackson ha reconstruido el conjunto de joyas que más verosíblemente podría haber lucido Helena, para lo que se ha valido de una diadema encontrada por el propio Schliemann en Micenas (datada en el s. XVI a.C.), así como un collar y unos pendientes procedentes de un ajuar funerario hallado en Dendra (Argólida), del s. XV a.C., esto es, joyas del Bronce Tardío, que sería el periodo en el que se inscribiría la Troya de la *Ilíada*. En <http://mjacksonancientjewellery.bigpondhosting.com/news.htm> se indica el origen concreto de cada una de las piezas utilizadas en dicha reconstrucción.

películas suelen aparecer con escaso aderezo, a veces pendientes (como Hedy Vessel en *La guerra de Troya*), y sobre todo diademas y tiaras (como en la *Helena de Troya* de Wise), suficientemente atestiguadas en la cerámica ática de figuras rojas.

En cuanto al peinado, la mujer helena se recogía el pelo en forma de moño o trenza, a veces empleando redecillas (*sakkos*). También podían cubrirse con un petaso, si bien era un tipo de sombrero propio de viajeros y no para desplazamientos cortos, contrariamente a lo que parece sugerir su uso en *Helena de Troya* (1956).

La mujer libre siempre llevaba largo el pelo, pues el corto era propio de las esclavas. En esto se equivocan todos los filmes estudiados, pues ninguna esclava aparece con el pelo corto. Del mismo modo, las mujeres se cortaban el pelo para expresar el duelo cuando moría un familiar, pero tampoco se utiliza en ningún caso, ni siquiera en *Las troyanas* de Kakogianis, donde Hécuba, Andrómaca y Helena aparecen con el pelo largo.

En el terreno de la vestimenta, una de las prendas más usada en los filmes es el *peplos* dórico, lo cual es lógico puesto que Homero habla repetidas veces de mujeres ataviadas con largos peplos. Lo que ya no es tan correcto es la aparición del *chiton*, pues se trata de una prenda utilizada sólo a partir del s. VI a.C., aunque eso no impidió que Diane Kruger lo vistiese en su papel de Helena (fig. 4) y que Bob Ringwood estuviese nominado a mejor diseñador de vestuario en los Premios Óscar de 2005. Tanto peplo como quitón pueden aparecer unidos al *himation*, un manto amplio y envolvente que se podía utilizar de diversas formas. El *exomis* (túnica corta con un hombro al descubierto) es también muy utilizado como consecuencia de su potencial erótico para el espectador. Además, las clases altas solían diferenciarse del resto de la sociedad por utilizar telas con estampados, como ocurría en el s. VI a.C. donde se pusieron de moda las telas con frisos de animales fantásticos, simplificándose con el tiempo en simples cenefas. Esos estampados llamativos son poco habituales en las películas, donde se suele tender a telas monocromas, como mucho decoradas con alguna greca en su borde. Ni siquiera se suele utilizar el peplo blanco con himación morado que tuvo bastante éxito en la época arcaica.

En definitiva, la mujer troyana siempre debió de estar interesada por mostrar su belleza, y de ahí las habituales representaciones en la cerámica de figura roja de escenas de tocador (fig. 5), donde el espejo se revela como elemento fundamental –aparecido incluso en la tumba de un guerrero micénico hallada en Pilos y datada hacia el 1500 a.C.–. Sin embargo, la única escena similar que hemos encontrado en las películas es la de Diane Kruger en *Troya* (fig. 6).

LOS TRABAJOS DE HERA

Ahora que conocemos el aspecto de la mujer homérica, vamos a analizar cuáles eran sus funciones en la sociedad retratada en la *Ilíada*. La primera de todas es la de esposa fiel: ahí está como ejemplo de fidelidad la despedida entre Andrómaca y Héctor (*Ilíada*, VI, 405-465), seguramente uno de los momentos más conmovedores de la literatura universal, ejemplo imperecedero de hasta dónde puede llegar el amor conyugal, y que posiblemente muestra una consideración hacia la mujer en los poemas homéricos mucho mayor que en épocas posteriores. De hecho, las propias mujeres eran a veces las que elegían a sus maridos, como hizo Helena con Menelao. Donde mejor se habría tratado este tema de la despedida de Andrómaca y el héroe troyano es, sin lugar a dudas, en *La ira de Aquiles*, película en la que ocupa el doble de metraje que en otros casos.

Aquí inevitablemente hemos de plantear el tema del adulterio de Helena, enfocado de formas distintas según el caso. Por un lado, tenemos el planteamiento claramente maniqueo que se hace en *La guerra de Troya* de Ferroni, donde Creúsa se presenta como un dechado de virtudes en franca oposición a una Helena con todos los defectos posibles, retratada como mujer fatal, codiciosa y arrogante, que llega a sentenciar: “Ahora somos un mito, Paris, tanto para los demás como para nosotros”. La adúltera se presenta así como despreciable a los ojos tanto de hombres como de mujeres, en consonancia con lo que pensaban autores como Eurípides (*Troyanas*, 667-668) cuando pone en boca de Andrómaca las siguientes palabras: “Yo escupo a aquella que rechaza con una nueva unión a su antiguo esposo y ama a otro”. En contraste con esto, las producciones más recientes retratan a Helena como una mujer que sufre por las consecuencias de su acción para el pueblo troyano, pero no por el hecho del adulterio en sí: “Mi amor mata a los hombres, destruye familias y causa más dolor del que puedes imaginar”, exclama Sienna Guillory. Pero lo cierto es que expresiones similares ya están en Homero¹⁴¹⁴ y no son mero reflejo de la forma de pensamiento actual en el guion cinematográfico (contrariamente a lo que proponen Aliaga y Parra, 2013, p. 38).

Pero la mujer no sólo es vista como esposa sino que también es madre: Sufre el parto, con “los dardos / que lanzan las Ilitías en los penosos alumbramientos” (*Ilíada*, XI, 269-270). Amamantan al hijo, acallando sus llantos, como le recuerda Hécuba a Héctor (XXII, 82-86), y vigilan su descanso (I, 355), asistiéndolos y protegiéndolos (XXIII, 782-783). El tema del

¹⁴¹⁴ De no ser así, serían difícilmente las palabras de Helena cuando, culpable como se siente por las desgracias sobrevenidas sobre Troya tras diez años de combates, exclama ante Príamo: “¡Ojalá la cruel muerte me hubiera sido grata cuando aquí / vine en compañía de tu hijo, abandonando tálamo y hermanos (...)! / Mas eso no ocurrió, y por eso estoy consumida de llorar” (*Ilíada*, III, 173-176).

parto sólo aparece reflejado en la película *La guerra de Troya*, donde Creúsa da a luz a Ascanio y muere en dicho parto, lo cual es una clamorosa invención del equipo de guionistas, pues Ascanio ya tenía varios años cuando ocurren los hechos que narra la *Ilíada* y Creúsa desaparece en la noche cuando los aqueos asaltan Troya. De todas formas, y a pesar de la libertad de la trama inventada, resulta de interés la oposición complementaria que aquí se presenta entre parto de la mujer y actividad bélica del hombre, y que ya las fuentes clásicas recogían¹⁴¹⁵. En la escena aparece una mujer que debemos entender como una *maia* o comadrona, aunque por su juventud no cumple la norma habitual de que ya no estuvieran en edad de concebir, como recoge Platón (*Teeteto*, 149b).

Pero las fuentes literarias también hacen una equivalencia entre el parto y la muerte, pues ambos acontecimientos generan una contaminación¹⁴¹⁶. Además, son tareas vinculadas exclusivamente con la mujer, pues sólo éstas son las que atienden a las parturientas, de la misma forma que ellas son las que se encargan de los preparativos del cadáver para su entierro. Seguramente es por ello que el luto y los sentimientos asociados al mismo son expresados de manera más desgarrada por las mujeres, como hizo Hécuba en la *Ilíada*, quien “se mesó los cabellos, arrojó el nítido velo lejos / y prorrumpió en muy elevados llantos al ver a su hijo [Héctor]”, mientras que de Príamo tan solo se dice que “también su padre emitió un lastimero gemido” (*Ilíada*, XXII, 405-408). Ellas son las encargadas de iniciar rítmicos plañidos, como cuando “entre las troyanas Hécuba entonó un reiterativo llanto” (XXII, 430), y Andrómaca “así habló llorando, y las mujeres respondían gimiendo” (XXII, 515). Un duelo/lloro de las mujeres que es público, extendiéndose por toda la ciudad¹⁴¹⁷, pues en el mundo griego existía la idea de que las penas de las mujeres se identificaban con las de la comunidad cívica, de manera que lo femenino aparece como instrumento de expresión de los aspectos dramáticos de la sociedad masculina (Domingo Plácido, 2006, p. 819).

Curiosamente, algunas de las películas analizadas prescinden de la presencia de plañideras en escenas de duelo funerario, como ocurre en la incineración del cuerpo de Paris que aparece en *Helena de Troya* (2003), aunque en la misma producción sí que aparecen entrevistas a través del fuego en el funeral de Pólux en Esparta. Para los griegos era fundamental reci-

¹⁴¹⁵ Plutarco, hablando de las costumbres funerarias en Esparta, dice que “Una vez enterrado, no se permitía grabar el nombre del difunto, a no ser que se tratara de un guerrero muerto en combate o, de una mujer, en el parto” (*Licurgo*, XXXVII, 2-3).

¹⁴¹⁶ Así se ve en Eurípides, *Ifigenia en Taúride*, 380-383: “Censuro las argucias de una diosa que, en caso de que algún mortal cometa un crimen, o toque a una parturienta, o a un cadáver con sus manos, lo margina de sus altares, teniéndolo por un ser contaminado...” Vid. más ejemplos en Rebores Morillo, 2015, p. 147.

¹⁴¹⁷ *Ilíada*, XXIII, 1. Véase también la recepción que las mujeres hacen al cadáver de Héctor cuando entra en Troya (XXIV, 709-724).

bir un funeral digno y que se celebraran los ritos de la forma que se venía haciendo desde antiguo, así como por las personas adecuadas (familiares o amigos cercanos). Téngase en cuenta que, de no ser así, el alma del difunto no encontraba reposo, vagando como fantasma y causando grandes desgracias. Sin duda es por ello que en *La guerra de Troya* de Ferroni aparece Hécuba preocupada por la suerte del cadáver de su hijo Héctor, “sobre la tierra desnuda, con el polvo mezclándose con su sangre, expuesto a la humillante mirada del enemigo”.

En este sentido hay que decir que tres partes son las que forman el ritual funerario griego: la *prothesis*, con el lavado del cuerpo y su posterior exposición; la *ekphora* o procesión con el difunto hasta la tumba; y el entierro propiamente dicho¹⁴¹⁸. La película *Las troyanas* recoge a la perfección este proceso (a excepción del lavado ritual), como se ve bien en el entierro de Astianacte, el hijo de Héctor y Andrómaca, donde Katharine Hepburn en el papel de Hécuba hace una magistral interpretación del desgarró de las mujeres griegas (fig. 7). También en *La ira de Aquiles* aparece el entierro de Patroclo, aunque aquí sólo aparecen la exposición de la *prothesis* –con mujeres velando el cadáver– y la *ekphora*, concluyendo con una pira en la que no se realizan ofrendas de animales ni libaciones, contrariamente a lo habitual; además, las cenizas de Patroclo son recogidas por Briseida, cuando lo habitual era que la recogiera algún familiar cercano al difunto.

Luego estaba la participación femenina en los rituales religiosos, destacando su papel de sacerdotisas de alguna divinidad. Sin embargo, Ferroni en *La guerra de Troya* presenta a Casandra como sacerdotisa de Atenea, cuando lo único que tuvo fue el don de la profecía otorgado por Apolo. Además, el propio Homero (*Ilíada*, VI, 297-299) indica que la sacerdotisa de Atenea era Teano Ciseide, esposa de Anténor. Por otro lado, nunca Briseida fue sacerdotisa de Apolo, como aparece en la *Troya* de Petersen: de hecho, ni siquiera era troyana, sino natural de Lirneso, donde Brises su padre sí que ejercía como sacerdote de dicho dios.

Pero, si había una labor de la mujer que con creces destacaba sobre todas las demás, ésta era la de encargada del *oikos*: El *oikos* debe entenderse no sólo como el espacio físico de la casa, sino también las actividades que en ella se realizan, así como la reproducción de la familia y la educación de los hijos. Por tanto, una de las labores de la mujer será dirigir a las sirvientas, como Helena, que “entre las sirvientas de la casa / estaba sentada y a las criadas ordenaba primorosas labores” (*Ilíada*, VI, 323-324). De igual forma, Andrómaca “había encargado a las criadas de la casa, de bellos bucles, / poner al fuego una gran trébede que sirviera / de baño caliente para Héctor a su regreso de la lucha” (XXII, 442-444). La presencia de

¹⁴¹⁸ Sobre el tema de la incineración en Homero, véase Quesada Sanz, 1991.

esclavas es, por tanto, algo habitual en el *oikos* y, aunque se refleja en las películas analizadas, se suele hacer de forma muy marginal: así, por ejemplo, en *Helena de Troya* (2003) sólo se entrevé en un par de ocasiones a una nodriza que cuida de Ifigenia.

Sin embargo, la dueña del *oikos* también se encarga personalmente de algunas de las tareas del hogar, incluso las pertenecientes a la realeza (Mirón Pérez, 1999), pues era un símbolo de distinción social frente a las mujeres de clase baja y las esclavas¹⁴¹⁹. Como hacían “las esposas y las bellas hijas de los troyanos”, que iban a lavar la ropa al lavadero (*Ilíada*, XXII, 153-156) o trabajaban en el telar, y así Andrómaca “en lo más recóndito de la alta morada hilaba un tejido, / un manto doble de púrpura en el que bordaba variopintos adornos”¹⁴²⁰. Exactamente igual ocurre con Helena, a la que la diosa Iris encuentra “hilando un gran tejido, / un manto doble de púrpura, donde bordaba numerosas labores” (III, 125-128). También son muchas las imágenes que la cerámica nos transmite al respecto (fig. 8), tanto del cardado e hilado como del trabajo ante el telar, al tiempo que la arqueología ha aportado abundantes materiales (*epínetros* para desbastar la lana, pesas de telar, agujas, etc.). Y en este aspecto hay que decir que todas las películas analizadas desvirtúan esta realidad, de manera que no aparece ninguna escena que la represente.

Y es que el espacio por excelencia destinado a la mujer es el gineceo del *oikos*. Allí es donde tienen lugar la mayoría de las actividades propias de mujeres de las que hemos hablado antes. Esta permanencia en el gineceo era algo que era propio sobre todo de las mujeres de clase alta, y de ahí el interés de la mujer noble por la piel blanca, pues era sinónimo de que permanecía mucho tiempo encerrada en casa y no tenía que salir a la calle como hacían esclavas y mujeres de extracción social más baja que tenían que trabajar en actividades como la agricultura.

Allí también es donde se produce la educación de los niños hasta los siete años, momento en el que ya pasa a manos del *grammatistés*. Dicha educación de los hijos estaba en manos de la mujer (madre, ama o nodriza), aunque siempre bajo supervisión del padre –según Plutarco (*Educación de los hijos*, 13 c-d)–, puesto que la mujer recibía una formación cultural de perfil bajo¹⁴²¹. La educación que la mujer debía transmitir era más de carácter moral que no

¹⁴¹⁹ De este modo lo refleja Jenofonte, *Económico*, X, 10: “Le aconsejé que no estuviera siempre sentada como una esclava, sino que procurara con la ayuda de los dioses atender el telar como una señora”.

¹⁴²⁰ *Ilíada*, XXII, 440-441. De igual manera, Andrómaca dirá en su lamento por la muerte de Héctor: “En el palacio están guardadas tus ropas / sutiles y graciosas, confeccionadas por manos de mujeres” (XXII, 510-511).

¹⁴²¹ Se trataba de una formación que debió tener claros límites, puesto que en Grecia el saber escribir y leer en las mujeres siempre acabó asociándose a acontecimientos luctuosos, como por ejemplo refleja el mito de Procne y Filomela: “Quien enseña a una mujer a leer y escribir, / sepa que proporciona veneno a una serpiente” (*Comparación de Menandro y Filistión*, 209-210).

de conocimientos, forjando el *ethos* del niño, soporte de la *paideia posterior*. Así, por ejemplo, en la película *Troya* la única escena de intimidad en el hogar presenta una engañosa situación de igualdad entre sexos, pues se ve a Héctor jugando con su hijo pequeño mientras su esposa Andrómaca los contempla satisfecha, a modo de familia contemporánea en la que se comparten funciones en el ámbito doméstico y del cuidado de los niños (fig. 9).

Si la mujer cumplía con todas estas funciones a nivel doméstico, tenía asegurado el ser aceptada por su marido, pues, como dice Andrómaca, “a los maridos no les gusta la belleza, sino las cualidades de una mujer” (Eurípides, *Andrómaca*, 208-209). Lo contrario supondría la anulación social de la mujer, peor incluso que el encierro que supone la permanencia en el gineceo, pues equivaldría a no ser útil para la comunidad cívica al no cumplir el papel que se le había encomendado como garante del *oikos* familiar. Mientras que la misión del hombre es la gestión política y la defensa armada de la *polis*, la función de la mujer es la procreación de nuevos ciudadanos-soldados, soporte esencial de esa *polis* y razón fundamental del matrimonio griego¹⁴²². Después de todo, *oikos* y *polis* eran idéntica cosa, como afirma Aristóteles (*Política*, I, 1253a), quien ve en ambos contextos una forma de participación ciudadana donde se encontraban los valores fundamentales de la vida en comunidad, a la par que eran lugar de adquisición del sentido de justicia.

Hay, pues, una fusión del hogar real y el hogar de la *polis* (Gernet, 1980, pp. 333-351; Mirón Pérez, 2004, p. 66), al tiempo que se establece una dicotomía espacial: el ámbito interior del *oikos* se opone al ámbito exterior de la *polis*, el estatismo característico de la mujer se enfrenta a la movilidad propia del hombre (Iriarte Goñi, 2002, p. 93). Pero es ésta una realidad espacial que en modo alguno se presenta en la filmografía que nos ocupa. A lo más que se llega es a sugerirlo fugazmente en alguna que otra escena, como en el caso de *La guerra de Troya*, en la que aparecen las habitaciones de Andrómaca y, a través de una celosía, se ve a una nodriza con Astianacte en un pequeño jardín privado.

Y este papel de la mujer al frente del *oikos* era tan importante que, precisamente por eso, si un hombre cometía adulterio con la esposa de otro, atentaba no ya sólo contra el vínculo religioso entre marido y mujer, sino sobre todo contra la familia, base de la *polis*. De ahí que la ley no castigase a los maridos que cometían un crimen pasional cuando descubrían al amante con su esposa, pues lo que estaba haciendo era defender el edificio de la comunidad cívica frente a quien la ponía en peligro, como corrobora Lisias (*Discursos*, I, 26).

¹⁴²² En *Ilíada*, V, 428-430, aparece el consejo que Zeus le da a Afrodita cuando ésta resulta herida en batalla: “Hija mía, a ti no te están dadas las bélicas empresas. / Tú ocúpate de las deseables labores de la boda, / que de todo esto se cuidarán el impetuoso Ares y Atenea”.

Evidentemente, la mujer queda excluida de la vida jurídico-política, reservada para los hombres. El relieve trazado por Hefesto en el escudo de Aquiles nos lo muestra bien a las claras, presentando una ciudad donde las matronas contemplan el desfile de novias por las calles acompañadas por músicos y jóvenes danzantes, mientras los hombres están reunidos en el ágora, asistiendo a un pleito (*Ilíada*, XVIII, 490-508). Por eso resultan poco creíbles las escenas de mujeres paseando solas por el ágora o participando en reuniones político-militares en la corte de Príamo (como ocurre en la *Helena de Troya* de Wise y en *La guerra de Troya* de Ferroni).

Ante esta exclusión de la vida pública de la ciudad, la pregunta casi obligada es si en el contexto bélico en el que se mueve la historia las mujeres abandonan la casa para, si no participar, al menos estar presentes a la hora del combate ante las murallas de Troya. Homero presenta a Helena sobre las murallas de Troya explicando a Príamo y los demás quién es cada uno de los héroes aqueos presentes en el campo de batalla (*Ilíada*, III, 161-242), así como a Andrómaca dando directrices militares a Héctor (VI, 431-437). A menudo las vemos contemplando la lucha desde las murallas, y así encontramos a Helena, “sobre la alta torre, rodeada de numerosas troyanas” (III, 383-384), o a Hécuba, implorando a su hijo Héctor que rehuya el combate contra Aquiles (XXII, 82-86).

Casi nada de esto se ve en el cine. De hecho, en algunos casos ni siquiera aparecen las mujeres contemplando la lucha desde el muro, como curiosamente ocurre en *La ira de Aquiles*, a pesar de ser la versión que con mayor fidelidad representa el texto homérico. Es más, a veces incluso parece algo vetado, caso de *La guerra de Troya*, donde Creúsa es la única mujer que aparece en la muralla observando los combates; así se lo dice a Eneas y éste le responde que debe ser más prudente, pues “si alguien te hubiese visto...”, y lo deja ahí en el aire como si fuese algo prohibido. Quizá la versión mejor parada sea la propuesta del guion de Ronni Kern para la serie de TV de 2003, donde en varias ocasiones aparecen mujeres en las murallas.

CONCLUSIÓN

En resumen, hemos de decir que Homero presenta en la *Ilíada* una sociedad masculina, pero con los suficientes elementos femeninos como para intuir la importancia de la mujer en el contexto de la Grecia de la segunda parte de la Edad Oscura (ss. X-IX a.C.). Pero no nos hagamos ilusiones. Ya Héctor se lo deja muy claro a su esposa Andrómaca: “Mas ve a casa y ocúpate de tus labores, / el telar y la rueca, y ordena a las sirvientas / aplicarse a la faena”,

pues “del combate se encargarán los hombres” (*Ilíada*, VI, 490-494). Era una sociedad patriarcal y eso queda claro en la *Ilíada*, aunque consideramos que la filmografía aquí estudiada exagera los comportamientos y comentarios misóginos, más en línea con la visión de Jenofonte y Menandro en la Atenas del siglo IV a.C. que no con la realidad de la que nos habla Homero. Así, en la *Helena de Troya* de 2003 nos dice Aquiles: “Morir por una mujer; no concibo semejante debilidad”. E, igualmente, en la *Troya* de Wise escuchamos afirmaciones del tipo de “la paz es para la mujer y para el débil” en boca de Agamenón.

En definitiva, se observan numerosos defectos en la representación de la mujer troyana en el cine épico, tanto en el plano del aspecto físico como en lo referido a sus labores y papel en la sociedad. De hecho, la inexistencia de referencias a la situación de la mujer en el *oikos* se nos antoja un error de demasiado calado como para haberlo dejado de lado hasta ahora y centrar todas las críticas de la investigación en la mayor o menor fidelidad a Homero. Hay, pues, todo un paisaje interior (el del gineceo) y toda una intrahistoria en clave femenina que no se ha sabido traducir en imágenes.

Consideramos que los próximos estudios acerca del cine sobre la Antigüedad deberían preocuparse más de hasta qué punto la filmografía refleja el contexto social y antropológico del momento representado, dejando en segundo plano la exactitud de los hechos históricos narrados en comparación con lo dicho por las crónicas y fuentes clásicas. Y, además, se habría de incidir especialmente en los estudios de género, que habitualmente han sido inexistentes, pero que hoy en día es una corriente de investigación esencial para la comprensión tanto del pasado como de nuestra sociedad presente.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, R.: “Buenas y malas en el cine *péplum*. Dos ejemplos: Cleopatra y Helena de Troya”, en *VI Coloquio Internacional sobre Literatura y Mujer (S. XX y XXI): Buenas Malas. Revisión de Modelos*, UNED, 2013. Disponible en:
- <http://dls.uned.es/downloads/600/22166.mp4> [consulta: 18-08-2016]
- ALIAGA, R., y PARRA, J.: “Una de romanos y romanas: la mujer y las relaciones de género en el *péplum*”, en *Revista Historia Autónoma*, 3 (septiembre 2013), pp. 29-46
- ALLEN, A.: Briseis in Homer, Ovid, and *Troy*, en WINKLER, M. M. (ed.): *Troy: From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, Malden-Oxford, Blackwell Publishing, 2007, pp. 148-162

- AUBET, M^a E.: “El comercio fenicio en Homero”, en RAMALLO ASENSIO, S. F. (ed.): *Estudios de arqueología dedicados a la profesora Ana María Muñoz Amilibia*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2003, 85-101
- CANO ALONSO, P. L.: “La epopeya, de los Lumière a la HBO: aspectos dialécticos de un estado de la cuestión”, en *Methodos*, n^o 1 (2012), pp. 69-90. Disponible en: http://ddd.uab.cat/pub/methodos/methodos_a2012n1/methodos_a2012n1p69.pdf [consulta: 20-07-2016]
- DUPLÁ ANSUATEGUI, A.: “Nota sobre el cine «de romanos» en el siglo XXI”, en DUPLÁ ANSUATEGUI, A. (ed.): *El cine «de romanos» en el siglo XXI*, Vitoria, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2011, pp. 92-109
- GEORGE, L., y DUNCAN, A.: “Helen of Troy Reloaded”, en *Διοτίμα. Materials for the Study of Women and Gender in the Ancient World* (s. f.), 23 pp. Disponible en: <http://www.stoa.org/diotima/essays/helenReloaded.pdf> [consulta: 10-09-2016]
- GERNET, L.: *Antropología de la Grecia antigua*, Madrid, Taurus Ediciones, 1980
- GRIMAL, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Editorial RBA, 2009
- IRIARTE GOÑI, A.: *De Amazonas a Ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia antigua*, Madrid, Ediciones Akal, 2002
- LAPENA MARCHENA, O.: “La mujer en el péplum: más allá del glamour y la virtud”, en CALERO SECALL, I., y ALFARO BECH, V.: *Las hijas de Pandora: historia, tradición y simbología*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, pp. 419-432
- LAPENA MARCHENA, O.: “La ciudad antigua en el cine: mucho más que un decorado”, en CASTILLO PASCUAL, M^a. J. (coord.): *Congreso Internacional “Imágenes”: La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 231-252
- LAPENA MARCHENA, O.: “Hacia un pasado común. El cine y la uniformización de la Antigüedad clásica. Apuntes para su estudio”, en *Methodos*, n^o 0 (2011), pp. 1-15. Ver en: https://ddd.uab.cat/pub/methodos/methodos_a2011n0/methodos_a2011n0a10.pdf [consulta: 21-08-2016]
- LILLO REDONET, F.: “Cine y literatura clásica: versiones cinematográficas de la Iliada y la Odisea”, en RÍOS CARRATALÁ, J. A., y SANDERSON, J. D. (eds.): *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común*, Alicante, Universidad de Alicante, 1996, pp. 95-104

- LILLO REDONET, F.: *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla*, Madrid, Ediciones Evohé, 2010
- LÓPEZ MELERO, R.: “Maquillaje en Grecia. Los secretos de la belleza”, en RUIZ-DOMÈNEC, J. E. (ed.): *La vida cotidiana en Egipto, Grecia y Roma*, en *Historia National Geographic*, Edición Especial, 7 (01/2015), pp. 90-97
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M.: “La literatura griega en el cine”, en SANTANA HENRÍQUEZ, G.: *Literatura y cine*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2012, pp. 11-65
- MIRÓN PÉREZ, M^a D.: “Realeza y labor doméstica en Macedonia antigua”, en *Gerión*, 17 (1999), pp. 213-222
- MIRÓN PÉREZ, M^a D.: “*Oikos y oikonomia*: El análisis de las unidades domésticas de producción y reproducción en el estudio de la Economía antigua”, en *Gerión*, 22 (2004), pp. 61-79
- OLIVARES CHÁVEZ, C.: “Jenofonte y su ideal de belleza femenina”, en *Nova Tellus*, 33-1 (2015), pp. 95-118
- PLÁCIDO, D.: “Vencedores y esclavos: Las *Troyanas* de Eurípides”, en CALDERÓN, E., MORALES, A. y VALVERDE, M. (eds.): *KOINÒS LÓGOS. Homenaje al profesor José García López*, Murcia, 2006, pp. 817-822
- PRIETO ARCINIEGA, A.: “Troya sin Homero: *Troya* (2004)”, en *Studia Historica: Historia Antigua*, 23 (2005), pp. 23-37. Disponible en: <http://revistas.usal.es/index.php/0213-2052/article/view/10025> [consulta: 29-07-2016]
- QUESADA SANZ, F.: “Muerte y ritual funerario en la Grecia antigua: una introducción a los aspectos arqueológicos”, en VAQUERIZO, D. (coord.): *Arqueología de la muerte: metodología y perspectivas actuales*, Córdoba, Diputación Provincial, 1991, pp. 39-114
- RAMÍREZ GUEDES, E.: “El Peplum, entre el mito y la realidad: La Iliada y la guerra de Troya”, en CAMARERO, G. (ed.): *I Congreso Internacional de Historia y Cine (I, 2007, Getafe)*, Getafe, Universidad Carlos III - Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, pp. 384-397
- REBOREDA MORILLO, S.: “El espacio religioso de la maternidad en la Antigua Grecia”, en BELTRÁN, A., SASTRE, I. y VALDÉS, M. (dirs.): *Los espacios de la esclavitud y la dependencia desde la antigüedad. Homenaje a Domingo Plácido. Actas del XXXV Congreso del GIREA*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2015, pp. 135-152

- RUBIO MORAGA, A.: “Grecia y el Cine: historia, mitos y leyendas para entretenimiento del espectador”, en CAMARERO, G. (ed.): *I Congreso Internacional de Historia y Cine (I, 2007, Getafe)*, Getafe, Universidad Carlos III - Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, pp. 359-373
- SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE, P.: “Helena de Troya: una heroína controvertida”, en *Asparkía*, 25 (2014), pp. 113-126
- SERRANO LOZANO, D.: “Cine y Antigüedad: pasado y presente en la pequeña y gran pantalla”, en *Revista Historia Autónoma*, 1 (septiembre 2012), pp. 37-52
- VALVERDE GARCÍA, A.: “Grecia antigua en el cine: Filmografía y bibliografía”, en *Philologica Urcitana*, 3 (2010), pp. 129-146
- WINKLER, M. M. (ed.): *Troy: From Homer’s Iliad to Hollywood Epic*, Malden-Oxford, Blackwell Publishing, 2007
- WINKLER, M. M. (ed.): *Return to Troy: New Essays on the Hollywood Epic*, Leiden-Boston, Brill, 2015

LÁMINAS



Fig. 1. Pyxis con tabletas de albayalde.
Atenas, siglo V a.C. Museo Arqueológico del
Cerámico.



Fig. 2. Reconstrucción de la policromía original de
la Koré del peplo (530-520 a.C.). Gliptoteca de Múnich.

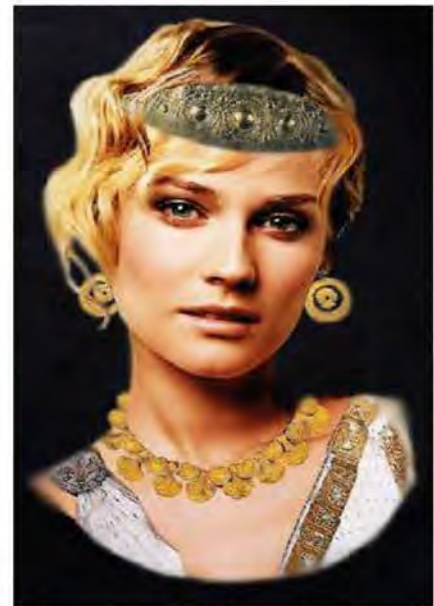


Fig. 3. A la izquierda, aparece Sienna Guillory en *Helena de Troya* (2003). En el centro, encontramos a Sofía Kastrommenos (esposa de Heinrich Schliemann), ataviada con las joyas del mal llamado «Tesoro de Príamo» (de hacia 2600 a.C.). La imagen de la derecha es la reconstrucción realizada por Mónica Jackson con joyas de la Edad del Bronce (datadas en los siglos XVI-XV a.C.).



Fig. 4. A la izquierda, quitón vestido por Diane Kruger en *Troya* (2004). En el centro, Rosanna Poddà (*Helena de Troya*, 1956) con un exomis, y la misma actriz a la derecha ataviada con el himatión.

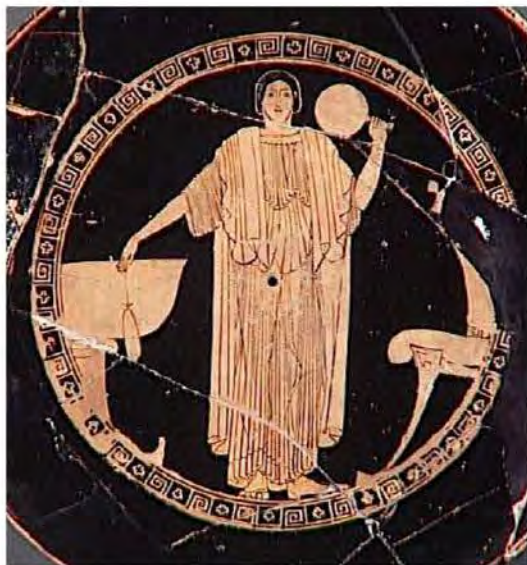


Fig. 5. Mujer con espejo ante el tocador. Kylix de cerámica de figuras rojas. Onésimo. Atenas, 505-480 a.C. Museo del Louvre.

Fig. 6. Escena de la película *Troya* (2004), donde aparece Diane Kruger (Helena) arreglándose en su habitación.





Fig. 7. A la izquierda, Hécuba (Katharine Hepburn) llora desconsolada ante el cadáver de Astianacte en *Las troyanas*. A la derecha, detalle de ánfora del Maestro de Dipilón (hacia 750 a.C.) que muestra a un difunto en su lecho rodeado de plañideras.



Fig. 8. A la izquierda, dos mujeres con huso y telar a la puerta de su casa (450 a.C.). A la derecha aparece un conjunto de instrumentos para hilar y tejer de distintas épocas (ss. VI-III a.C.).



Fig. 9. En la escena doméstica representada en la hidria funeraria de la izquierda (440-430 a.C.) podemos apreciar cómo la madre es la que cuida al niño con ayuda de una nodriza, manteniéndose el marido al margen, exactamente al contrario del fotograma de *Troya* (2004) que reproducimos.